意慾的創作文章の形式と方法

坂口安吾

一

小説の文章を他の文章から区別する特徴は、小説のもつ独特の文章ではない。なぜなら小説に独特な文章といふものは存在しないからである。

「雨が降つた」ことを「雨が降つた」と表はすことは我々の日常の言葉も小説も同じことで、「悲しい雨が降つた」なぞといふことが小説の文章ではない。

勿論雨が「激しく」降つたとか「ポツポツ」降つたとか言はなければならない時もある。併(しか)し小説の場合

には、雨の降つたことが独立して意味を持つことはまづ絶対にないのであつて、何よりも大切なことは、小説全体の効果から考へて雨の降つたことを書く必要があつたか、なかつたか、といふことである。

　小説の文章は必要以外のことを書いてはならない。それは無用を通りこして小説を殺してしまふからである。そして、必要の事柄のみを選定するところに小説の文章の第一の鍵がある。

　即ち小説の文章は、表現された文章よりもその文章をあやつる作者の意慾により以上重大な秘密がある。作家の意慾は表面の文章に働く前に、その取捨選択に

働くことが更に重大なのだ。小説の文章は創作にも批判にも先づ第一に此の隠れた意慾に目を据えなければならない。

愚劣な小説ほど浅薄な根柢から取捨選択され一のことに十の紙数を費すに拘らず、なほ一の核心を言ひ得ないものである。それにひきかえ傑作の文章は高い精神によつて深い根柢から言ひ当てられたもので、常にそれなくしてはありえなかつたものである。

前述のやうに、まづ意慾が働いてのち、つづいて表現が問題となる。

一般の文章ならば、最も適切に分り易く表はすことが表現の要諦である。この点小説の文章も変りはない。併しながら小説には更に別の重大な要求があるために、必ずしも適切に分り易くのみ書くわけにいかない。

即ち、作家はAなる一文章を表現するに当つて、Aを表現する意慾と同時に、小説全体の表現に就ての意慾に動かされてゐる。Aに働く意慾は当面の意慾には

違ひないが、実は小説全体に働く意慾の支流のやうなものである。従而（したがつて）、Ａなる文章はＡとして存在すると同時に、小説全体のための効果からＡとして存在する必要にせまられる。つまりＡとして直接の効果をねらうと共に、Ａとして間接の効果をねらつてゐる。のみならず、単に間接の効果のためにのみ書かれる文章もあるのである。

　そのために、文章を故意に歪めること、重複すること、略すこと、誇張すること、さらには、ある意図のもとに故意に無駄をすることさへ必要となつてくる。ことに近代文学に於て、文学が知性的になり、探求の

精神が働くに順ひ、かういふ歪められた文章も時には絶対に必要とされる場合も起るのである。

併し文章を故意に晦渋にするのも、畢竟するに、文章を晦渋にしたために小説の効果をあげ、ひいては小説全体として逆に明快簡潔ならしめうるからに他ならない。単に晦渋のために晦渋を選ぶことではないのである。

要するに小説は明快適切でなければならないものであるが、小説の主体を明快適切ならしめるためには、時として各個の文章は晦渋化を必要とされることもありうるのだ。そして描写に故意の歪みを要するところに

——換言すれば、ある角度を通して眺め、表はすところに——小説の文章の特殊性もあるのである。

なぜなら、小説は事体をありのままに説明することではない。小説は描かれた作品のほかに別の実体があるわけのものではない。小説はそれ自体が創造された実体だからである。そこから小説の文章の特殊性も生まれてくる。次にそのことを詳述しよう。

三

我々の平素の言葉は「代用」の具に供されるものである。かりに我々が一つの風景を人に伝へようとする。本来ならその風景を目のあたり見せるに越したことはないが、その便利がないために言葉をかりて説明するものである。従而、言葉を代用して説明するよりも、一葉の写真を示す方が一層適切であらうし、出来うべくんば実際の風景を観賞せしめるに越したことはない。
だが、このやうな説明がいかほど真にせまり、かつ美辞麗句をもつて綴られるにせよ、これを芸術と呼ぶことはできない。なぜなら実物を見せる方がより本物

だからである。

芸術は、描かれたものの他に別の実物があつてはならない。芸術は創造だから。

単に現実をありのまま描くことなら、風景の描写には一葉の写真をはさみ、音の描写には音譜をはさむことが適切であらうが、それにせよ現実そのものの前では全く意味をなさない死物と化すの他はない。芸術の上では、写実といへども決して現実をありのままに写すことではないのである。

偉大な写実家は偉大な幻想家でなければならないとモオパッサンはその小説論に言つてゐる。一見奇矯な

この言葉も、実は極めて当然な次の理由によるのである。

作家が全てを語ることは不可能である。我々の生活を満してゐる無数のつまらぬ出来事を一々列挙するとせば、毎日少くも一巻を要すであらう。

そこで選択が必要となる。そして、これだけの理由でも「全き真実」「全き写真」といふことは意味をなさなくなるのである。

それゆえ最も完全な写実主義者ですら彼が芸術家である限り、人生の写真を我々に示さうとはしないで、現実そのものよりももつと完全な、もつと迫るやうな、

もつと納得の出来るやうな人生の幻影を我々に与へるやうに努めるであらう。つまり完全な幻影を与へることこそ勝れた写実家の仕事なのだ。

のみならず、世に現実が実在すると信ずることは間違ひである。なぜなら各人の感覚も理性も同一のものを同一に受け納れはしないから。Ａにとつて美であるものがＢにとつて醜であることは常にありうることだ。その意味では各人にめいめいの真実があるわけだが、不変の現実といふものはない。即ち我々はめいめい自分の幻像を持つてゐるのである。

　そして芸術家とは、彼が学んだそして自由に駆使す

ることのできる芸術上のあらゆる手法をもつて、この幻影を再現する人である。けれども、Ａの幻影がＢに納得されるには甚しい困難がある。単なる説明や一人合点の誇張では不可能である。そこに芸術の甚だ困難な技術がいる。つまり芸術家とは自己の幻影を他人に強ふることのできる人である。

かやうに最も写実的な作家ですら、単なる説明家、写実家でないことを了解されたであらう。のみならず芸術家をして創作にからしめる彼の幻影といへども幻影として実在するものではなくて、描かれてのち、描かれたものとしてはぢめて実在することができるので

ある。
然らば単なる説明でない文章とは何か？　次にその
ことを述べよう。

四

併し芸術に独特な、純粋な言葉といふものはない。
小説に用ひる語彙も我々の日常の語彙も全く同様のも
ので、むしろ日常用ふる以外の難解な語や已に忘れら

れた死語やひねくれた美辞麗句を用ひることは芸術をあやまる危険をもつ。
然らば同一の語彙の一を芸術にまで高めるものは何か。併しこのことを理解するには、やや超理的な理解力が必要である。なぜならこのことは職業の秘密ともいふべき超理的な要素を含んでゐるからである。
けれども敢て言へば、恐らく言葉を使駆するところの作家の精神の高さによるものであらう。そして作品を底流する作家の精神は、作品の角度となつて表面に現れる。この角度こそ私の最も言ひたいことであるが、後章に説明することとして、とりあへず、かやうな文

章の一例に就て述べよう。

しかし、このやうな文章の例を散文にもとめるのはむづかしい。なぜなら散文は一句が独立した効果をあらはすことはなく、必ず前後の文章（コンテクスト）に複雑な関係を残してゐるから。私は今、芭蕉の句に就てこれを説明しよう。

古池や蛙とびこむ水の音

この句は我々にある種の感銘を与へる。私は之を決して高く評価はしないが、とにかく芸術であることは

疑へない。

さて、この句に就て先づ我々が気付くのは、ここから受ける感銘の理由は、古池の風景でもなく、蛙の落ちた水の音でもないといふことである。もしも音楽家があつて、この句を作曲するに古池に蛙とびこむ水の音を克明に写したとする。物笑ひの種となるばかりであらう。

古池や蛙とびこむ水の音　　淋しくもあるか秋の夕ぐれ

私はこの和歌を五十嵐力氏著「国歌の胎生及びその発達」から引いてきた。五十嵐氏の指摘される通り、ここには更に一つの季節と淋しいといふ感情と、いかにも淋しさにふさわしい夕ぐれといふ時間まで読者に教へてくれる。我々はこの和歌によつて古池の情景をかなり微細に暗示された。けれども句のもつ感銘が深まつたとは思はれないばかりでなく、却つて下品となり、落付は失はれ、淋しさは言葉となつたために実感を失ひ、結局何ら人を打つところのない単なる風景の説明に終つてゐることに気付かずにゐられない。即ち芸術とは写真を見せることではないといふ一例を之に

よつても知ることができよう。

作家の精神はありのままに事物を写さうとする白紙ではないのである。複雑――むしろ一生の歴史と、それを以てして尚解き得なかつた幾多の迷路さへ含んでゐる。そしてこの尨大な複雑が、いはば一つの意力となつて凝縮したところに漸く作家の出発があるのである。言葉を芸術ならしむるものは、言葉でもなく知識でもなく、一に精神によるものであるが、併し精神を精神として論ずることは芸術を説明する鍵とならない。

作家のかかる精神は、作品の角度となつて表面に現れてくる。現象の取捨選択に働く直接の母胎もこの角

度であり、文章の迫真力や脹力も全てこの角度によつて各々の方向を規定されてくるのである。そしてこの角度こそ文章を芸術ともならしめるものである。

五

作品の角度とは即ち作家の意慾に他ならない。

単なる観察（如何に辛辣であらうとも）、単なる思想（如何に深遠であらうとも）、それは芸術にとつて素材

であり、写真の如きものにすぎない。かかる観察、思想に通路を与へ方法を与へるものが作家の意慾である。
例へば、かりに人物の取扱ひに就て之を見よう。ドストエフスキーのやうに、その人物の特徴ある部分のみを誇張してそれによつて全人格を彷彿たらしめやうとする作家がある。反対に、人物の特徴にはなるべく触れぬやうにして、微細なニュアンスで人物を描きわけてゆくモオパッサンがある。又人物の個性としてよりも人間の類型化に観点をおいて、タイプのもつ特徴だけを浮き立たせながら人物を進行させせるバルザックがゐるかと思へば性格などは眼中に置かずに知性と心

理解剖をもつて人間性に解釈と、知性の極北に立つ詩とを見出さうとしたバンヂャマン・コンスタンの如き作家もゐる。

我々はドストエフスキーの作品の中で、彼自ら最も平凡で、ありふれた人物といふ注釈付きで登場させる数名の人を見出すことができる。成程彼等は私達の目になれた平凡人達ばかりだ。けれども同時になんと非凡であり風変りであることよ。けれども読者である我々はこの風変りな人々を全く有りふれた平凡人としてしか受け納れることができない。又事実平凡人はかやうに風変りでもあるのだ。寧ろ我々は平凡人の風変

りに見馴れてはゐたが気付かずにいて、ドストエフスキーが描くことになつて歴々と無数の風変りな平凡人を身辺に認識したのかも知れない。斯様に、ドストエフスキーは、たとひ平凡人を描くにしても、極めて目立つ特徴を更に浮き立たせるやうにして扱つてゆく作家である。

これに反するものとして、私達はモオパッサンの傑作「ピエルとジャン」を読むことにしよう。野心家で激しい情熱を持つ男で、そのくせ奇妙な冷静とねばりと気紛れを持つ長兄ピエルは、この作品の中で極めて普通にとり扱はれてゐる。けれども読者である我々は

それで充分納得して、その微細なニュアンスからピエルの全貌を歴々と想像しながら読了してしまふ。もしも此の同じピエルをドストエフスキーが取扱つたらどうだらう、まるでシャートフのやうに書くかも知れない。しかも変人のシャートフもざらにあるピエルも、結果に於て同じやうな人間なのだ。

勝れた作家は各々の角度、各々の通路を持つてゐる。通路は山と海ほどの激しい相違があるけれども到達する処は等しい。同じ人物をピエルとシャートフの相違で描いても、要するに全貌を現したあとでは同じものになる。モオパッサンはピエルの方法でしかシャート

フが描けないのである。

同様にゴーゴリの平凡はなんと奇抜でユーモラスであらう！　我々の平凡はこんなに奇抜ではない。併しゴーゴリを読んだあとでは無数の身辺の平凡の中に、我々は奇抜を認めずにゐられなくなる。

けれどもモオパッサンにとつて、平凡の奇抜な面は必要ではなかつたし、奇人の奇抜な面さへ必要でなかつたのである。反対にドストエフスキーは平凡人を平凡の面からはどうしても描けなかつた。

角度は無限である。めいめいが各々の角度を持たなければならない。けれども如何に多くの贋物があるか。

否、真に自らの角度を持ち、しかも之を正しく育てうる人は極めて稀にしかない。

以上は人物の取扱ひに就ての作家の角度の一例であるが、角度は勿論人物に限るものでなく思想の取扱ひにも働き、否、小説全体に働く。同時に各々の文章、さらに小には一語一語に働くものである。

だがこの小論は文章に就てのものであるために、次にかかる意慾的な文章に就て述べよう。

作家の意慾は文章よりはじめて小説全体に行きわたるとは、即ち逆に小説の文章はＡなる文章としてあると同時に、小説全体の中のＡなる効果としてあるといふことに他ならない。のみならず、小説は小説全体として完成さるべきものであるから、個々の文章が如何ほど独立した完璧を示すにしても小説全体としての完成を示さなければ高く評価することはできない。

従而小説の文章はＡとして直接の効果を狙ふよりもＡとして間接に働き、直接の効果を殺して余裕ある歩

みを運ぶことが多い。けれども斯様な余裕が如何ほど深い計算の結果選び出されたものであるか、言はずして想像し得られると思ふ。

たとへば読者に悲しさを伝へるために、作者が嗚乎と溜息を洩したり、すぐさま悲しいと告白したとする。成程読者はこれを読んで、作者が悲しんでゐるなといふことは納得がゆく。併し読者の悲しみになることは決してないであらう。芸術に於て作者の悲しみは読者の悲しみとならねばならぬものであるのに。

たとひ自己を描く時も、作家は描く自己と描かれる自己の二つの人格を明瞭に認識すべきものである。自

分の悲歎や心境を単に無技巧に押しつけようとしても、読者はついてくるものでない。何事も言葉に表はされた以上一応は理解しうる。併し読者をして身をもつて感ぜしめねば不可である。

モオパッサンは旅行記「水の上」に次のやうな感想を洩してゐる。即ち自分は作家として何事にも観察者の立場に立つために遂ひに恋を失つたと。なぜなら自らの恋情に当つても直ちに観察者として自らを凝視解剖する冷酷な眼を逃れることができない。そのために自分の恋に溺れることさへできなかつた、と。我々はここに芸術家の残酷な宿命を感ぜずにゐられないが、

同時に目下の我々に与へられた一つの解答を見出すであらう。即ち、常に自らをも客観せよ。

次に我々の仕事は「計算」することである。まことに小説の文章ほど計算を要するものはない。小説を一言にして言へば「計算の文章」である。

今我々は一人物の外貌を描写しようとしてゐる。特徴のある顔、甚だ表情のある手、それよりも短い身長と、しかも奇妙にゴツゴツした動きが特に目をひき易い。しかも猫のやうな声、時々まるで変化する眼の具合、これらを精密に描いたなら、読者はその外貌を読んだだけで、この男の性格や心の底を見抜くことが出

来るほどだ。そこで我々はこの人物の外貌を精細に描写したいばかりに、情熱でウズウズしてゐる。併し長い紙数を費して一気にこの男の外貌の全部を描いてゐたら、読者は却つて退屈を感じ、そのために混雑した不明瞭な印象を受けるばかりで、大切な核心を読み逃してしまふであらう。

そこで我々は計算する。今この男は心にもない嘘をついて冷酷に相手を観察しながら喋つてゐる場面である。そこで今は冷めたい目と、水のやうな声だけが必要なのだ。鼻や手や顔色や動作は次の機会に書く時があるだらう。畢竟するに小説全体の中でこの男が浮き

彫りにほりあがればいいのだから。

斯様な計算は、人物の性格に就ても、作者の語りたい心境についても、思想に就ても同様である。あわてずに計算の極をつくし、余裕をもつて描くべきである。たとひ慌ただしい情景を描くに当つても作者が慌てゝはいけない。作者はあくまで余裕ある計算をつくさねばならぬ。

然らば何事を計算するか？　むろん小説の全体の配分に沿ふて現象を配合すること、取りあはすこと、分離すること、綜合すること、それも必要である．その上、我々は読者の心臓を計算しなければならない。即

ち斯う書けば斯う感じるに相違ないと綿密に算出して、しかも計算は前後の文章に連り全体に連るために甚だ複雑な手順をつくして読者の心臓を測らなければならないのである。同時に必ず割りきらなければならない。剰余を残して済ますことは小説の文章の計算法には許されないことである。その上、配分せられた個々の文章の総和が、自分の狙ふ詩や思想や雰囲気や感銘の効果を充分に生み出してゐるかどうか、計算に狂ひがなかつたか、それを正確にしかも事前に予測しうる経験、練達をつまなければならない。

七

最後に我々が注意しなければならないのは、文章の調子をまとめるために、右と書くべきを左と書くやうな無理をしてはならないことである。

我々日本人は漢文によって無理な美文を教へられてきた。これは概ね右と書くべきところを言葉の調子で左と書く風な所謂名文であった。これを名文と称ぶならば、私は躊躇なく悪文こそ芸術の文章と称びたい。

小説の文章は独立した文章として完成し、なだらかに美しく一種の詩の音律美を具えてゐても値打をもたない。寧ろそれは芸術を殺してしまうものである。

小説の文章は書くべき事柄を完膚なく書きつくさねばならないのである。即ち、作家の角度から選択されれ一旦書くべく算出された事柄は、あくまで完膚なく書きつくさねばならないのだ。たまたま文章の調子に迷ひ右を左と書きつくらうやうな過ちは犯してならないことである。

真の詩は言葉の調子からは生れないものである。まことの詩は事実の中にひそんでゐる。バンヂャマン・

コンスタンは人性を知性にわりきつた極北に詩を見出した。ドストエフスキーは人性の葛藤の中に詩を見出したのである。

（参考書）

日本語に読みうるものに、アランの「散文論」（作品社出版）が最上と思ひますが、そのほかに、モオパッサンの「小説に就て」も参考にならうかと思はれます。これは同人の小説「ピエルとジャン」（岩波文庫）巻頭に訳載されております。変つたところでは、マルセル・プルウストの文章論なぞは如何。これは〝Les Plaisirs et les Jours〟及び

〝Chronique〟（邦訳もあることと思ひますが）なぞに種々の題目で論じられております。

底本：「坂口安吾全集　01」筑摩書房
１９９９（平成11）年５月20日初版第1刷発行
底本の親本：「日本現代文章講座　II―方法篇」厚生閣
１９３４（昭和９）年10月13日発行
初出：「日本現代文章講座　II―方法篇」厚生閣
１９３４（昭和９）年10月13日発行
※新仮名によると思われるルビの拗音、促音は、小書きしました。
入力：tatsuki
校正：伊藤時也
２０１０年５月19日作成